



Title	メロドラマ『微笑み売る女』に見る革新
Author(s)	柏木, 純子
Citation	演劇学論叢. 2021, 20, p. 46-67
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97386
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

メロドラマ『微笑みを売る女』⁽¹⁾に見る革新

柏木 純子

— はじめに —

— 「日本」という主題の持つ魔法

一八八八年四月二十一日、フランス、オデオン座で日本を題材とした全五幕のメロドラマ、『微笑みを売る女』が初演された。すでにジャポニスムの渦中にあり、翌年開催されたパリ万国博覧会も相まって、この作品の上演はシーンズをまたぎ通算百五十回にのぼったという⁽²⁾。

『現代演劇の革命』(一九〇八)においてアルフォンス・セシエとジュール・ベルトは十九世紀後半にフランス演劇界に変革をもたらした劇作家を紹介しているが、その中で『微笑みを売る女』を日本物の代表作として取り上げ、次のように述べている。

(・・・) ジュディット・ゴーチエ、この日本と中国文明を愛するオリエンタリズム作家は、オデオン座にこ

の愛おしい『微笑みを売る女』を提供した。そして、ポレルはこの作品を輝きに満ち、味わい深く見せる方法を知っていたのだ。(・・・) この全てにパリ中が数週間に渡って恋に落ちた。(・・・) 今となつては新しさによる最高の魔法はなくなつてしまった。日本は近年、大人気となつているのだから!

台本を担当したジュディット・ゴーチエはオリエンタリストとして小説、詩集、戯曲、批評、エッセーなど数多くの作品を残している。小説『篡奪者』(一八七五)、短編小説『花咲く葦の宿屋』(一八八二)、翻訳詩集『蜻蛉集』(一八八五)といった日本を題材とする作品を執筆した。そして、演出を担当したオデオン座支配人ポール・ポレルは、十九世紀後半におけるフランス演劇の変革に貢献した人物の一人である(詳細は「一—三 ポール・ポレルによる演劇改革の姿勢」にて述べる)。

パリの劇場に「日本」が姿を現し始めたのは第二帝政期

終盤の頃からであり、川上貞奴ブーム、花子の活躍、伝統芸能の研究と応用が盛んに行われるようになる二十世紀初頭までに数多くの日本物が創作されている。これらのほとんどはオペラ座、オペラ・コミック座、オデオン座、パレ・ロワイヤル座、ヴォードヴィル座などパリの主要劇場での興行である。『微笑みを売る女』の上演以前から「日本」はロマン主義演劇、メロドラマ、ブルヴァールなどの大衆的な作品の題材となっていた。⁷²つまり、パリの劇場ではすでに日本文化を用いた新しく、華やかな「幻想」が生み出されていたのである。また、パリ万国博覧会などの影響により、真の日本文化もより身近に感じられるようになっていた。このような環境で、ゴーチエとポールは「日本」という「新しさによる最高の魔法」を最大限に引き出した人物であると評価されている。

物語は次のような展開だ。江戸に住む富豪ヤマトの妾となった元芸者のクール・ド・ルビ、またの名を「微笑みを売る女」は、正妻オマヤの死をきっかけに、豪邸に火をつけ財産を奪う。ルビは元恋人と共にヤマトを連れ去り、残された息子イワシタと乳母のチカは途方に暮れる。そこへ郊外に住む皇族のマエダが通りかかり、イワシタを養子に迎える。十数年後、イワシタは隣に住むフルール・ド・ロゾと恋仲になり、マエダに結婚の意志を伝える。マエダは

過去の出来事を話し、イワシタは江戸へ父親と乳母を探す旅に出る。無事に再会を果たすが、親の仇であるルビがロゾの母親であることが発覚する。一同がマエダの邸宅へ帰ると、ルビがロゾと共に婚儀の準備をするために来ており、ヤマトらと対面する。その光景に耐えかねたイワシタはルビを殺そうとするが、ロゾに阻まれ、その手から滑り落ちた短剣でルビが自害する。⁷³

このように『微笑みを売る女』の物語は一般的な恋物悲劇のように思えるが、なぜこの作品は『現代演劇の革命』に選出され、ジュディット・ゴーチエとポール・ポレルは賞賛されることとなったのだろうか。本論文では上演、つまり表象された「日本」を可能な限り再構築しながら、その創作意図を考察する。そしてこの作品以降、フランスの劇場において「日本」が「魔法」ではなくなっていく理由を導きだしたい。

一―二 写実性の是非

先行研究において、『微笑みを売る女』は長きに渡りジュディット・ゴーチエ研究でその題名が紹介されるに留まっていたが、近年、フランス演劇におけるジャポニスム初期の作品研究が進み、その詳細や考察が語られている。主な先行研究に、青木博子『フランス演劇を通した日本

（一八六〇—一九三〇）^⑨、ギイ・デュクレイ「演劇のジャポニスム」^⑩（二〇一）、馬淵明子『舞台の上のジャポニスム 演じられた幻想の「日本女性」』（二〇一七）などが挙げられる。いずれも文学や美術におけるジャポニスムの範疇で複数の日本物を取り上げ、台本や劇評を中心に分析している。『微笑みを売る女』については作中の日本的要素の割合や写実性、ジュディット・ゴーチエの日本文化に対する理解度について論じられている。

このうち、『微笑みを売る女』が当時の人々にとってより新しいものであったと述べているのが馬淵明子である。馬淵は、「単なる異国趣味のオンパレードでなく、丁寧な組み立てに成功して」^⑪おり、物語については母や乳母、養父が抱く様々な愛を描いている点、江戸時代特有の「仇討ち」というモラルを理解している点を評価している。^⑫雑誌に掲載された劇評の挿絵も分析に活用しながら、視覚的な表現についても言及しており、「若干の中国風は混ざるものの、舞台は今までもっとも日本に近いイメージを作り上げること成功したようだ」^⑬としている。

一方で他の二者については、ジュディット・ゴーチエの日本文化への理解が不十分であったと評している。青木は彼女の描いた日本の姿が本来の姿とは距離があり、むしろ西洋で誕生してきた世界観に近いことを指摘している。^⑭

の点についてデュクレイは「メロドラマの創作法から成るのは明らかで、エキゾチックな登場人物を当てはめた」^⑮ものであり、「日本のドラマとしながらも、パリに留まった」^⑯作品であると青木と同様の考察を行なっている。また、この作品がオデオン座の興行として成功したことによって、日本通の劇作家が気軽に日本物を創作しやすくなったと指摘している。^⑰

これらの論考では、いずれもジュディット・ゴーチエが日仏の仲介者として誠実に仕事を成し遂げたのか、観客に提供された日本像は真実であったのかを評価しようとしている。しかしながら舞台芸術の創作において、用いる題材への理解が作品の写実性へ直結するわけではないだろう。上演された当時は、ロマン主義、写実主義、自然主義、象徴主義などの様々な文学的潮流が演劇界で混在し、演出者の役割が重要視され始める転換期でもある。『微笑みを売る女』の創作者たちは日本文化に対する知識の全てを写實的に舞台上へ演出しようとしたのだろうか。この点を考慮して作品分析を行う必要がある。

一—三 ポール・ボレルによる演劇改革の姿勢

オデオン座の支配人を務めていたポール・ボレルは、役者から演出者へと転身した人物である。一八六二年にコン

セルヴァトワールを卒業してジムナス座に所属し、オデオン座に移籍。舞台上で活躍しながらもオデオン座の歴史編纂や舞台監督の役職を経て、一八八四年、支配人に昇格した。経営の面では、学生割引や家族割引、古典作品のソワレ割引などを導入して観客層の多様化をはかった一方で、劇場の教育的使命を意識した劇場運営で、ゾラやゴンクール兄弟など自然主義の作品を積極的に上演演目に組み込んだ。かつて支配人は創作に手を出さず、舞台監督を中心とする演出部の人間が役者の立ち位置を指定し、そこへ美術を組み合わせる手法が定番だった。だがポレルは自ら演出し、一八八七年以降は自由劇場とアンドレ・アントワヌの演出を観察し始め、一八九二年にオデオン座の支配人を退官した後も演出者としての活動を継続している¹⁹⁾。

『微笑みを売る女』が上演された当時、ポレルはどのような思想を持ってオデオン座を経営していたのか。その明確な内容は明らかにされていない。しかしながら、ロベルク・デ・フェリチのエドモン・ド・ゴンクールに関する論文²⁰⁾の中にポレルの演劇改革に向けた姿勢を垣間見ることができる。この論文によれば、ポレルはゴンクールによる自然主義演劇作品の誕生に貢献している。ゴンクールはかつて小説と演劇を分断されるものとみなし、小説における自然主義思想を演劇に持ち込もうとはしていなかった。その

ため、初期の劇作品はロマン主義思想に近いものであった。小説が戯曲化されたとしても、それは別の劇作家に依頼したもので、ゴンクールの自然主義が劇作品に反映されているとは言いがたかったのである。そこでポレルはゴンクールを劇場に引き込もうと演出に同席してもらうことを提案し、結果として『ジュルミニ・ラセルトー』の戯曲化、上演（一八八八年十二月）²¹⁾を成し遂げた。これ以降、ゴンクールは舞台上で自然主義的な表現を行うことも可能だと考えを改め、ゾラと並ぶ自然主義「劇作家」にもなったのである。

当時フランス演劇は過渡期にあり、代表的な自然主義作家の一人であるエドモン・ド・ゴンクールですら揺れていた。その中で、ポール・ポレルは劇場運営と同時に演出者としても活動し、創作に関係するあらゆる分野の芸術家たちと議論を重ね、仲間として引き込みながら改革を進めようとしていたのである。ポレルは、まさに創作者たちを束ねるという演出家の仕事をオデオン座でこなしていたと言える。そして後に、アントワヌの論考「演出についてのおしゃべり」²²⁾（二九〇三）で「演出とは何か」という問いに対し、これよりも「明瞭で芸術的な表現」はないと、ポレルの一九〇〇年の演劇博覧会の集会での言葉が引用されるにまでの存在となる。

二 大衆に向けた作品づくり

二一 メロドラマの創作

ポール・ポレルは様々な観客層に対応して劇場を運営していたが、『微笑みを売る女』の上演前後はより挑戦的な姿勢であった。『オデオン座の歴史』でマリ＝ピエール・ロットランは「ポレルは一八八七年九月二十二日にエミール・ゾラ原作、レオンアンニック台本の『ジャック・ダムー』を上演することによって、彼の計画を確固たるものにし、さらなる野心とともに自然主義の道を探る」⁽²³⁾ ようになる⁽²⁴⁾と述べている。この作品は「アンドレ・アントワヌの自由劇場で初演されたものであった」。

ポレルの「自然主義の道を探る」という意図は一八八八年の主要演目からも見て取れる。サラ・ベルナール作『告白』⁽²⁵⁾は一幕ものの散文による会話劇で、彼女が初めて執筆した役者の演技が中心となる劇作品である。『微笑みを売る女』を挟み、次いで発表されたのはドストエフスキー原作『罪と罰』⁽²⁶⁾。ポール・ポレルはこの作品における「心理の妙 (l'étrange psychologique)」を、彼の私的な経験に基づいて演出することを試みた。⁽²⁷⁾一方で、アレクサンドル・デュマ作『カリギュラ』⁽²⁸⁾は改作せず伴奏付きの韻文で上演

されている。彼のプログラムの一つ、古典のソワレ割り引きに対応したものだと考えられる。そして年末には、ゴンクール作『ジェルミニ・ラセルトール』が新たな自然主義演劇として世に送り出された。このように実験的、教育的な演目が並ぶ中、『微笑みを売る女』のみが大衆に受け入れられやすいメロドラマの形式を採用している。この前後数年の新作を見てもメロドラマはこの作品のみで、ポレルにとってこの創作もまた挑戦であったと考える。

ではなぜポレルはメロドラマの形式で創作することにしたのだろうか。先述したように大衆を劇場に呼び込み、この作品を商業的な成功に導く意図があったとしても、メロドラマに仕立てる必要はない。翌年の万国博覧会を見込んでの興行であれば「日本」を題材にするだけで十分であろう。なぜなら、彼は多くの批評家を敵に回しながらも、同年の実験的な試みを興行として成功させているからである。

だがジュディット・ゴーチエの起用を軸にした場合、次のような考えに至る。彼女は父テオフィル・ゴーチエや舞台に立つ親族の影響、ゴンクール兄弟などとの交友関係から、劇場との結びつきがより強い作家であった。さらに、翻訳詩集『蜻蛉集』(一八八五)の出版で西園寺公望や山本芳翠ら日本人との交流が厚いことも示されている。当

時の日本物の創作において、日本研究家が創作の要を担う例は多くなく、ポレルの求めた自然主義作品を「日本」を用いて表現するべく、ジュディット・ゴーチエに期待を寄せた。しかしながら、彼女は日本に赴いたことがない。当時の写真主義、自然主義に求められるような表現をテキスト上で担うのは不可能である。『蜻蛉集』に象徴されるように彼女にとつての日本文化は文学と絵画による空想の中にあり、日本人の生活を舞台上に再現するまでの力は備わっていなかった。また彼女の文章は父から影響を受けたロマン主義の色が強い。そのためポレルは挑戦的な試みのなか、その対極にあるメロドラマの創作に乗り出したのではなからうか。

二―二 台本上の構成

そもそもメロドラマとはどのような形態を指すのか。テリ―・ホジソン著『西洋演劇用語辞典』によれば、「文字通りには「音楽劇」であり、伴奏音楽がふんだんに使用される」作品だとされる。『微笑みを売る女』の場合、随所に弦と木管による演奏があり、第四幕の江戸の宿屋では、三味線を持った「歌手」によつて日本風の音階の歌が披露される点で音楽劇であるとみなすことができる⁽²⁰⁾。

またメロドラマの構造については、五幕構成であること

が定番となっている。ジャン・マリ・トマソーの『メロドラマ』によれば、初期は三単一の法則を遵守した三幕構成が基本とされていたが、オペラやオペレッタ、ロマン主義演劇からの影響により、場所と時の移動を口上で解決する方法で五幕構成が主流となったという⁽²¹⁾。これについても、日本を旅する詩人と設定された人物による口上で夢のような日本の光景が語られて幕が開き、五回の場面転換、そして中間の第三幕の冒頭では時間の流れを説明する長台詞が入る点で定型に従っていることが分かる。

さらに幕ごとに転換する場面の内容についても、トマソーが挙げる「きまつてあらわれる定石」の四つの場所「藁ぶき小屋」、「森」、「宿屋」、「城館」と類似している。彼は十九世紀後半のメロドラマの多様化は避けられず、背景となる場所の種類もその数も多いと断りながらも、メロドラマが好む「開かれた場所と閉ざされた場所」の特徴とそこで展開される筋との関係性を次のように分類できるとしている。

一つ目の「藁ぶき小屋」は「貧困、あるいは幸福を表す空間で（・・・）幸福を表している場合は、一定の空間を仕切る囲いに保護されており、それを破つて悪者が侵入してくる」。二つ目の「森」は「境界のない場所かつ危険と攻撃の場所」であり、「ときおりその中央に洞窟のような

仮の避難場所がある」。三つ目の「宿屋」は「出会いと対決（・・・）あらゆる社会層が触れ合う（・・・）放浪の中の停泊地」である。そして四つ目の「城館」は「権力と富を表す場所（・・・）しばしば迷路のような地下道がある」。

『微笑みを売る女』は次のように展開する。まず第一幕の場所は富豪ヤマトの館内、つまり「城館」である。この場所は「権力と富をあらわす」とされるが、ここでは屋敷の主人ではなく、主演である妻のクール・ド・ルビがこの館の全てを掌握している様子が示される。また「迷路のような地下道」は舞台上に現れることはないが、これはヤマトがルビに入れ込むことに頭を抱える本妻オマヤの苦悩と重なる部分がある。妻は夫と共に、妾に支配された屋敷を取り戻したいと働きかけるが、その努力も虚しく命を落とすこととなる。

第二幕は隅田川に沿いに移る。第一幕での正妻オマヤの死を好機と捉え、妾のルビは財産を隠した上で屋敷に火を放つ、屋敷に住む皆が隅田川へ逃げ来るのである。この場面は「森」の「境界のない場所かつ危険と攻撃の場所」と重なる。火災から逃れてくるが、ここで更なる危険が一堂を迎える。ルビが財産を独り占めにするため、元恋人のシマバラと結託してヤマト、正妻の子イワシタ、乳母のチカ

を殺害しようと小舟に誘うのである。チカはルビを怪しみ、イワシタと共に川岸に残るが、頼る当てもなく途方にくれることとなる。そこへ「仮の避難場所」として皇族マエダ公が現れ、養子縁組が成立する展開となる。

第三幕はマエダ公のもとで成長したイワシタが、庭にたずんでいるところから始まる。この庭での展開には「藁ぶき小屋」とりわけ「貧困」ではなく「幸福」の場合に当てはまる。これまで互いの庭を隔てる垣根越しに会話をしてきたイワシタとフルール・ド・ロゾが、この時初めて対面し、愛を育み始めるのである。そこへ侵入してくる「悪」は養父のマエダ公だ。彼自身が悪者であるというわけではないが、ここで過去の出来事が語られ、イワシタを仇討ちの旅へと誘う。幸福な空間が悪報により破られるのである。

旅先である第四幕の江戸の宿屋はまさしく「宿屋」の定石が当てはまり、「出会いと対決（・・・）あらゆる社会層が触れ合う」展開となる。貧富の差の激しい街で、歌うことで食いつないできた乳母と、盲目となった実父と再会を果たすのである。そして、二人を引き連れて大団円となるはずの最終幕は、第一幕同様「城館」の場面となる。ただしここはマエダ公の館内で、ヤマトの館よりも富に満ちた場所へと移る。

以上のように、音楽劇である点、口上を含む劇構造とその内容・展開が定石に則っている点で、『微笑みを売る女』は典型的なメロドラマ作品であると言える。

二―三 観客の反応

興行としては成功した『微笑みを売る女』だが、実のところ劇評には批判も多く寄せられた。特に問題視されたのは、この物語がまさに先述したようにメロドラマの定型に従って展開された点である。例えば、演劇評論家、劇作家のポール・メヤンは『ル・ペイ』紙で、「作家が満足し、愛らしくて繊細な趣向の詩的空想を浪費した説話的な多くの場面（・・・）作品そのものについては、これは私が何度何度も見た芝居、より正確に言えばメロドラマである^{②③}」と述べている。また、作家で『政治・文学討論ジャーナル』紙記者のジュール・ルメートルは同紙で、以下のよう

私の仲間が言った（・・・）「言い方を変えれば、この作品は非常にギリシャ劇に似ている」。何しろ、サルセイが毎回言っているように、このような機会にはデネリーの芝居にもソフォクレスやエウリピデスの悲劇にもありうる・・・ああ！なんてことだ、これはほと

んど同じことだ。（・・・）だからこれは極端に言えばギリシャ劇でもあるのだ^{②④}。

この文章の後に、ルメートルは同業者のフランシスク・サルセイと共に洗い出した『微笑みを売る女』の前時代的な側面を羅列する。「デネリーの芝居」というのはアドルフ・デネリーを指していると思われるが、彼はゾラを嫌い、メロドラマの作家、批評家の中でも保守的な思想の持ち主であることで有名だった。メヤンやルメートルのみならず、多くの批評家がこのように『微笑みを売る女』の構造が西洋演劇と同様であることを根拠に、この作品を「日本」的ではないと判断している。

批評家たちはなぜ物語の構造があまりにも西洋演劇的であることに目をつけたのだろうか。フランス演劇の枠組みに日本的な要素を当てはめる手法は『微笑みを売る女』の前後でも一般的である。ゴーチエが日本研究家であるにも関わらず、フランス演劇に傾倒していたということであれば、『緑龍の尼寺』^{②⑤}（一八七二）の台本執筆と監修を務めたレオン・ド・ロニーも同様であるはずだ。この作品は一八七一年十二月二十二日にアテネ・オリエンタル座で初演され、ロニーは当時東洋学者として日本の文化、演劇に精通した人物であるとみなされていた。一八七三年には東洋学

者国際会議でも上演されている。林忠正など駐仏の日本人達からの評判は悪かったが、彼に対するフランス人からの批判はほとんど見られない。

ゴーチエへの批判が集中した元凶として考えられるのが、『微笑みを売る女』を「日本の正劇」と銘打っていたことである。これまで日本物のほとんどは「喜劇」、「オペラ・コミック」、「バレエ」など西洋の劇形式であることを明示しており、「日本の」としているのは『緑龍の尼寺』のみである。ただこの作品の場合は「日本の喜劇」とされ、この場合、作品の構造は重要視されない。さらに権威者であるレオン・ド・ロニーが創作したこともあり批判から免れたのだろう。

あらゆる批評家が、この作品があまりに西洋演劇に傾倒していると指摘しながらも日本のドラマツルギーがいかなるものかについて語れないことから、オデオン座で日本の劇構造を見ることができると期待したのではないか。しかし、舞台上に表現された物語はその期待に反し、これまで目にしてきたような西欧的メロドラマであった。その落胆の矛先が、彼女に向けられたのだと考察する。

この作品がメロドラマであることをあらかじめ告知しておけば、これほどまでに批判に晒されることはなかったかもしれない。過去の作品と同様に日本的な要素に着目して

批評した絵付き雑誌『ユニヴェール・イリュストレ』⁽³⁶⁾、『ル・モンド・イリュストレ』⁽³⁷⁾、『イリュストラシオン』⁽³⁸⁾は、舞台上の「日本」が現実的ではないことを百も承知で、その表象された成果を称賛している。以下は『ル・モンド・イリュストレ』からの引用である。

(…) このエキゾチックで輝かしいファンタジーは、素晴らしい演出によって縁取られた。すでに我々に多くの驚きを提供したボレル氏は、夢のような日本の光景よりさらに愛らしい、理想的な幻影を我々に送る。

風変わりで眩い室内、楽園、月明かりに青く染まる風景が代わる代わる形にされる、うっとりするような舞台美術の中で、登場人物たちはきらびやかで柔らかな織物を着て動く。彼らは鮮明で趣のある言葉を話し、台詞ごとに扇を打つ音で際立たせられた。それはまさに夢幻の国の住人にふさわしい。⁽³⁹⁾

表現された日本像が「エキゾチックで輝かしいファンタジー」や「理想的な幻影」であっても、その点は一斉批判されていない。挿絵付きに限らず、一般的な新聞、雑誌においても、舞台美術への日本的な要素の導入に対しては好意的な評が目立ち、日本文化が加工されていることに対する

観客からの疑問は少なかった。裏を返せば、「日本の正劇」と冠したことで正統派の批評家を誘い込むことに成功し、批評家同士が議論するにまで発展したのだとも言える。

三 演出に見る新たな試み

三― 登場人物の人間性と衣装表現

『微笑みを売る女』が大衆を引き込むことのできるメロドラマ作品であることに違いない。しかしながら、演出面では日本物としての新しい側面が見られる。それは登場人物に観客の注目を集めていることである。『ユニヴェール・イリュストレ』では「幻想」の中にある登場人物の人間味について言及されている。

(・・)すなわち、ジュディット・ゴチエ嬢が我々を連れて行くのは日本である。変わった風習や、奇妙な民族文化を期待してはならない。この芝居は深く人間的である。つまり、豊かな題材、まばゆい衣装、高鳴る鼓動、揺れ動く感情、異世界へ導かれるような演技がそこにあり、夢が途切れることも、興味がそがれることもない。日本人がそこにいるようだ、ただし登場人物は人間である⁽⁴⁰⁾。

これまで日本人は「変わった」、「奇妙な」者として捉えられ、扇を開き、草履でひよこひよここと歩く、煌びやかなキモノを着た滑稽な人形として演じられることが通例となっていた。そのような固定概念がある中で、日本人にも人間性があるという当然の事実が演技を通して観客に伝わった。

さらに、人物描写において演技の次に重要となる衣装についても、新たな試みが見られる。アトリエ・ナダールが撮影したプロマイド写真⁽⁴¹⁾を見れば、『微笑みを売る女』ではローブのような模造品ではなく、日本で製作されたと思われる着物が一部使用されていることが分かる。そして、登場人物の立場によって細かな衣装の選択が出来ている。例えば、最初に登場するヤマトの正妻オマヤは「ひとり、青ざめて、苦悩している様子⁽⁴²⁾」で、夫が妾に心を奪われていることを気に病んでいる。彼女の衣装は薄い色合いの蝶柄の小紋で、細かな柄の濃い色の帯を締めている。この役を演じるコジエは、儂げな表情で写真に写っており、悲劇の死を遂げるこの登場人物像が蝶の持つ図像学的意味合いと一致する⁽⁴³⁾。

後に登場する主演であり悪役のルビの姿は、オマヤとは対象的だ。彼女の衣装は襦袢、小紋、打掛と三枚重ねで、帯は前に結んでいる。全体的に色が濃く、打ち掛けは金糸

の刺繍が全面に施されて、重厚感がある。簪を放射状に八本、櫛を左右に二枚ずつ挿して過剰なほどに豪奢である。⁽⁴³⁾ ヤマトが正妻ではなく、妾に金をつぎ込んでいるのは一目瞭然である。

さらに衣装表現として驚くべきは、マエダ公が着用している着物である。彼は劇中で二種類の衣装を身に着けたようだ。一着目は小紋だが、絞りで施された雲の間に鏡などの宝物の絵柄が散りばめられ、長い丈の蔦模様の陣羽織を着ている。そして二着目は五つ紋の入った色の濃い（おそらく黒の）着物である。着物には鶴や菊などが金糸で刺繍され、帯には松が配されておりより格式高い。これらの着物は天皇の親族であるという設定に合致していると同時に、五つ紋を養子の婚礼のために着用したのであれば、大変正確に研究成果を表象したことになる。

これらの衣装を担当した者の名前は正式に発表されていないが、演劇評論家のルネ・ブノワが『演劇と都市の衣装』誌に寄せた『微笑みを売る女』の劇評に「前も後も、全てが豪華なこれらの衣装はヤマオト (Yamahoto) 氏に着せられた⁽⁴⁷⁾」という一文がある。この創作に日本人が関係しているという言及は他の劇評には見当たらず真偽は不明である。しかし、ジュディット・ゴーチエの交友関係を鑑みれば、これらの衣装は山本芳翠が監修した可能性もある。

る。

三―二 恋物語によって埋もれた主題

ポール・ボレルの場面づくりにも、登場人物を引き立てる工夫が見られる。彼の演出は総じて称賛の声が多く寄せられているが、その中でも注目されたのが第三幕のフルール・ド・ロゾの登場である。ト書きには次のように記されている。

第三幕

二つの庭が隣接し、ツタやツル植物で覆われた壁によつて分けられている。壁には大きな柵があり、水が互いの庭へ流れるようになっており、その中に睡蓮がある。春。薔は花の重みで押しつぶされそうで、あたりには牡丹、マーガレットの茂み。そこここに模造の岩、漆塗りの欄干の橋、桃の木の下にはベンチがある。⁽⁴⁸⁾

このような場面設定を『ル・モンド・イリュストレ』と『イリュストラシオン』はページ全面の大型図版として掲載した。⁽⁴⁹⁾ 画中には、垣根をかき分けながら小舟に乗って池の中を進むヒロインに対し、イワシタが身を乗り出した

り、ひざまずいて感激している様子も合わさった一つの場面として描かれている。彼の台詞中のト書きには「イワシタはしばらくの間、言葉なく彼女を見入る」⁽⁵⁰⁾とあり、その瞬間を切り取ったものだろう。興味深いのは、これらの絵付き雑誌が登場人物の関係性を表す図版を掲載していることである。図版が掲載される日本物の多くは、舞台美術の全体像または、衣装に注目した登場人物の単体に注目が集まる。日本的な要素のみならず、その中に描かれる人物像が演出家への賛辞と共に紙面に掲載される例は過去の日本物には見られない。ポール・ポレルは、日本物でありながらも物質的な「日本」ではなく、登場人物の関係性に観客の焦点を合わせる演出を成し遂げている。

しかしポレルの演出が裏目に出た側面もある。それは、観客の関心が若い男女の恋物語にそれてしまったことだ。この第三幕の美しい見せ場によって観客の多くは、『微笑みを売る女』をイワシタとフルール・ド・ロゾの恋愛悲劇であると捉えた。しかしこの作品の主題はタイトルロールであるクール・ド・ルビの人生であり、彼女を軸に物語を解釈した場合その主題は大きく異なる。

彼女がヤマトの妾になったのは愛情によるものではなく、貧困からの脱出が目的であった。第一幕の彼女の独白で明かされる心情は、家柄の良い女性への憎しみ、幸せに

生きたいという切実な願いである。そして本心が暴露された時、ある人物への愛情に気づく。

クール・ド・ルビ　彼女とその同族に対する私の憎しみはこれ以上ないほど激しくなった！だからなんだというの！全ての貧困に追いやられた少女たち・・・貧困に追いやられた私の両親は私を売り、引き渡した。私は傲慢な主人の軽蔑を謙虚に受け入れるしかなかった。不自由なく生まれてきた？いいえ！違う！ついに顔を上げる時がきた！尊敬される時がきた！幸せになる時が来た！幸せに！それでもこの家には私の求める幸運はない。私が愛するのは・・・（・・・）私は自分の夢へと、がむしゃらに突き進む。気品も慈悲も望まない。トラたちは寛大にも、愛する人のために戦う愛に夢中になった女のそばにいてくれている⁽⁵¹⁾。

こうしてルビは自らの願望を成し遂げるためにヤマトの財を奪うばかりか、想いを寄せるシマバラと共に殺人まで企てる。そして郊外に逃れてシマバラの子を宿し、その娘が幸運にも皇族へ嫁ぐことになるのである。しかしながら、最終幕では婿となる男はかつて自分が窮地に陥れた人物の息子であることがわかる。自らの幸せを追い求めるあ

まり過ちを起こし、それが娘をも不幸にした自分を恥じ、自害することを選ぶ。

野心による身の破滅はロマン主義文学におけるフランスの娼婦の物語のようにも思えるが、女性の経済的自立と地位の向上、娼婦となった女性の恋愛による心のねじれは、トマソーが説明する「自然主義的風俗物」に通ずる。メロドラマの主題は当初より「子どもとの再開、遺産の相続、決闘、嫉妬、結婚、不釣り合いな縁組みといった家庭問題」だったが、時代の変化と共に社会格差や偏見が加わり「風俗物」あるいは「反社交界物」となった。十九世紀中頃にはさらに富と貧困とのコントラストが強調されるようになり、生きいきとした社会的環境の描写、つまり自然主義的な美学が自ずと発生するようになる。このように自然主義と社会主義が一体化したような作品が「自然主義的風俗物」とされている⁽⁵²⁾。

『微笑みを売る女』は視覚的な表現における見せ場によって、若い男女の恋愛悲劇がより強調されてしまったが、タイトルロールが背負う主題は、実のところ自然主義的なものだったのである。

三―三 登場人物の抱える葛藤

主題のみならず、個々の人物描写においても自然主義的

な表現が見られる。エミール・ゾラは「演劇における自然主義」(二八七九⁽⁵³⁾)で登場人物をいかに描くかということについて以下のように述べている。

(・・・) 悪を前にしても善を前にしても、我われは泰然自若として冷静な分析に努めるのであるが、このことは実に罪深い(・・・) あまりに真実を語り始めると、嘘をついていると言われてしまう(・・・) 完璧な健康が存在しないように、完全無欠の善良さは存在しない。(・・・) すべての人間に人獣の素質がある。(・・・) あのまったく公平な若者たちは、大地と繋がっていない。彼らをそこにつなぎ止めるには、全てを語らねばならないだろう⁽⁵⁴⁾。

ゾラはこのような考えのもと、「審判を下すことなく悪党と善人とを等しく登場させ」批判を受けたが、このことがまさに『微笑みを売る女』でも行われる。メロドラマにおける一つのジャンルとしての自然主義は社会問題を主題としながらも、「善は危機一髪で救われ、悪は苦況に陥る⁽⁵⁵⁾」という典型的な結末に行き着く。これに従えば、終幕でヒーローのイワシタは親の仇である悪役クルール・ド・ルビを打ち、ヒロインであるフルール・ド・ロゾと結ばれて大

団円となる。しかしながら、ルビがロゾの親であることでこの善悪の構図が崩れ、この物語の結末では様々な葛藤が描かれる。

この場面はロゾとイワシタの婚礼について話し合うため、マエダの邸宅にルビとロゾが訪ねているところから始まる。そこへイワシタがヤマトとチカを連れ帰る。ルビは「二人とも生きている! (・・・) イワシタ! 彼の息子!」と青ざめる。彼女は自分が殺人は完全犯罪だと信じていたのである。

この状況をすぐに理解できないマエダに、ヤマトとチカは過去の恨みを語り始める。そしてイワシタの「ああ! この苦しみで彼女を殺すことはできないのか?」という台詞をきっかけに、彼らの仇討ちの意志が高まり、イワシタは短剣を手取る。そこへ割って入るのがフルール・ド・ロゾである。

フルール・ド・ロゾ あなたは母を殺すのね! (・・・) 私は母があなたたちにしてしまったことを知らない。でも彼女は私の母であることは知っているの! 犠牲者が必要なら、私がいるわ! やりなさい、私は抵抗しない! (・・・) 人生はもう私には価値のないものよ。

イワシタ (・・・) やらなきゃいけないんだ! ああ!⁽⁸⁾

ロゾがイワシタに立ち向かったことで彼の感情は憎しみと愛情の間で揺れ始める。そして最終的に自身の母とチカのために「正義を成し遂げ」そして自ら命を絶つと宣言する。ヒーローとヒロインの関係はここで完全に引き裂かれる。そしてクール・ド・ルビは死を覚悟しながら、自ら命を絶つなら「復讐をする必要はない」とイワシタを制するチカに向けて心情を吐露し始める。

クール・ド・ルビ 復讐をする必要がない女だと、誰があなたに言ったの? そしてあなたは信じているのかしら、あなたの女主人が私にまだ復讐していないと? そんなことないのよ! 私は苦しんだ・・・シマバラは弱い人間だけれど、殺人者になるために生まれてきたのではなかった。(・・・) 私は何年もの間、自責の念の中に彼を見つめてきた。そして絶望の中で枯れ果ててしまった。(・・・) もし私のおぞましい過去が子供に暴露されてしまったら!・・・そしてそれは訪れてしまった。この恐ろしい日! (・・・) この高貴で若い方を卑しくも死刑執行人にさせるしかない

の? いえ! 全く! 私はそれを望まない。彼の母も全く望まない(････⁸⁷)。

彼女はこの台詞の後に、イワシタの元にある短剣を手にし、胸を突く。「お母さん! お母さん!」と叫ぶ娘に向かつて母は最後の言葉をかける。

クール・ド・ルビ 勇気を持って、愛しい子! (････) あなたの心が選んだ人と幸せに生きて。それが私の願い! フール・ド・ロゾ! 死がふたりを分かつまでそれに従つて!⁸⁸

この台詞から、彼女の死の動機が自責の念のみならず、子への愛が重ねられていることが分かる。ルビは自らが死ぬことによって、イワシタたちが抱く恨みを断ち切ったのである。このように終幕で表現された三者、悪を討伐しきれなかったヒーロー、悲愴に暮れるヒロイン、自ら浄化した悪役はメロドラマの典型を覆す人物描写がなされていると言える。

三―四 型破りな終幕と劇空間

「登場人物が抱える葛藤」という点では、イワシタ、ロ

ゾ、ルビの三者に焦点を当てたが、最終幕では全ての登場人物が抱える矛盾が暴露される。マエダ、ヤマトとチカも加わり、舞台上に立つ全員が代わる代わるに発言し、台詞には呼びかけや相手に対する感情の吐露も多く、視覚的にも登場人物の関係性を示さねばならない。ルビを中心に混乱の連鎖が生じ、台詞が短くなる一方で行動を示すト書きも増える。皆の動きが落ち着いてきたかと思うと、ルビの後悔の長台詞に繋がり、彼女は自害し、ロゾは泣き叫び、マエダ公が「泣きなさい、娘よ! (････) お前の涙は彼女の死にふさわしい」という一言で幕となる。ここまで各場面での会話は主に二人から三人で行われたが、一同が当時に舞台上に介す。

それにもかかわらず、ポール・ポレルは終幕のアクティングエリアを他の場面と比較しても狭く設計しており、舞台正面に対して斜めに区切られた特徴的な空間を採用している。アンドレ・アントワーヌは演出の際に考慮すべき空間設定について次のように語っている。

建築上の真実らしさを考慮しながら出入り口を自然な場所に配置し、この装置の外側にある部屋や、出入り口の先にある玄関を正確に示し、図面を引かなければなりません。そして、ドアのすき間から一部しか見

えないことになるこれらの部屋に、図面上で家具を配置していかねければなりません。一言でいえば、筋が展開する場所の周囲に、一見丸ごと家をたててしまわなければならぬのです。

つまり自然主義的空間というのは、観客が舞台上に認められるその奥の空間までを想像させるほどに、現実的なつくりでなくてはならない。また、中筋朋の『ボディワークの萌芽』によれば、自然主義的な舞台美術は本物を装置として使用することであると誤認されているが、実際の装置の役割は俳優に働きかけてその演技をつくるためのものであるというのが自然主義的演出の思想である。

舞台装置の構造の点から述べれば、『微笑みを売る女』の最終幕は他の四場面と比較して最も緻密に構成されている。メロドラマの定石の一つである「城館」の要素を担った序幕ヤマトの館と終幕マエダ公の館の構造を比較すればその差は明らかだ。

ヤマトの館は左右対象の構造で、立方体を並べた単純な空間である。出入りが可能なのは上下の袖と、奥のパネルに開けられた円形の出入り口の三箇所である。背景幕に描かれた立ち並ぶ家屋の屋根で、この空間が一般的な建築物よりも高い位置にあることが分かるが、それ以外にこの建

築物に関する情報は少ない。中央にはバルコニーに繋がる三段のみの階段があり、その左右に壺と箒が飾られている。第四の壁が取り除かれた単純で無機質な箱の中に、日本の品を並べることによって空間が構成されている。

一方、マエダ公の屋敷は、舞台正面に対して斜めにパネルが構えられていることにより、遠近法を用いて大変広い室内空間を生み出している。室内空間は手前、中、奥の三つで、一番奥は書割に描かれた絵でありながら繊細な設定である。中央の室内空間の上手には縁側が設けられており、さらに庭へと繋がる。そこからの景色は建物の立地や敷地の広さを連想させる。また、出入り口が上手に集中しており、縁側の手前延長線上の袖幕中に玄関が配置されているようで、現実的な印象を受ける。アントワヌが後に確立した自然主義的な空間づくりは、最終的に書割から建て込みへと変化するが、『微笑みを売る女』においてはそこまで至っていない。幕ごとに劇的に場面の変わるメロドラマでは建て込みが困難だったのだろう。ただ、舞台ツラに対して並行でない書き割りについては、吊り込めないように思われるが、その点はどうのように対処していたのだろうか。書き割りを用いながらも複雑な空間を創り出そうとしていたことは想像に難くない。

さらに、この二つの場面に俳優が入ったことを想定する

と、序幕は登場人物に対してアクティンゲエリアが広く、終幕は狭いことに気づく。つまり、前者は「配置」により役柄の関係性を描くことに、後者は細かな「動作」により物語を動かすことに優れている空間である。空間が広い場合、バランスよく役者を配置すると登場人物のパーソナルスペースが広がり、同士の接触が減る。立ち位置が大きな意味を持ち、独白を中心とした台詞により物語を展開していくのに適した空間である。終幕は主要な登場人物が使用可能な舞台面の三分の一の空間に押し込められる。自ずと距離は縮まり、感情を原動力とした劇的な振る舞いに適した空間である。最終幕ではト書きの指示が細かい。特に短刀を誰が握り、落とし、拾い、誰にその刃先を向けるのか、が記されている。凶器とそれに伴う危機を表現するにも、限られた空間であることは効果的である。

『微笑みを売る女』の終幕において、完全な自然主義的な空間設定ができていたとは断言できないが、第五幕の演出については他の場面と比較しても「俳優の行動に働きかけて演技をつくる」空間であることは明らかである。建築的に説得力のあり、書き割りながら複雑な構造、アクティンゲエリアの制限はポール・ポレルが行おうとした革新の一部であると考ええる。

四 結び

『微笑みを売る女』は、そのメロドラマという劇形式が賛否を分けることとなった。先行研究では、この作品が西洋の普遍的な主題と類似しているという当時の批評家の指摘に習い、この作品のテキストがいかにメロドラマ的で、ギリシャ劇と類似しているのが分析された。しかしながら当時の観客が指摘しなかった点、つまり無意識のうちに観客が受け取った事柄に目を向けると、以前の日本物の創作では見られなかった要素があることに気づくのである。ジャン・マリ・トマソーは著書『メロドラマ』でその作品の分析の難しさを語っている。

演劇は「大衆」というレッテルを貼られると、一気に敵意のある偏見にさらされる。(…)あいかわらず文学という様式だけを基準にして演劇作品の是非が判断されてきたということである。ところがメロドラマは(…)文学的才能はないが劇的センスに恵まれた作家によつて書かれる場合が多い。(…)じじつ、メロドラマという芸術の成功は劇的状況の設定、見事な舞台機構、役者の技量などに負うところが極め

て多い。(・・・) いまでは上演記録簿と過去の論評にみられるいくつかの貴重な思い出の記のみが手ばかりになるだけである。

幸いこの作品は、十九世紀に創作された日本物の中でも、様々な角度から作品を捉えた資料が数多く残っていた。敵意や偏見を極力取り除き、先行研究が分析しきれいなかった演出を軸にこの作品を捉えようと、登場人物を中心とした作品作りが『微笑みを売る女』の要となっていたことが分かった。善悪の判断がつけ難い人物像、異国の人物でありながら共感しやすい演技、そしてそれらを縁どるような美術。これらは大衆演劇ながら同時代の革新的な動向と分離しないようにする工夫である。とはいえ、作品の総体としては過去の劇作の色が強い。それは一八八八年に上演された他の作品と比較しても明らかである。残念ながらこの作品の革新的な目論見はメロドラマの中で観客に伝わるまでにはいかなかったようだ。

だがこの後の作品を見ると、この作品がフランスの劇場で創作される日本物の新たな基準となったようにも思える。つまりこれを機に舞台上に表現される「日本」にも、新時代の求められる「真実性」が取り入れられるようになったのではないだろうか。後にフランスで好評を集める

こととなる日本物は、小説を原作にした『お菊さん』(一八九三)^⑥と『蝶々夫人』(パリ初演一九〇六)である。これらの小説は日本での滞在経験が元となって創作され、舞台化においても日本研究が再度行われた。

『お菊さん』においては、小説で表現された日本の女性像がフランス人男性の偏見の内にあると、フェリックス・レガメによって抗議があり、劇場版では日本人を尊重した設定に書き換えられている。このように、劇場外でも日本人の人となりが議論されるようになり、それが作品となっている面もある。日本人の精神性が描写される劇作品の創作はその後も続き、日露戦争後は主人公が女性から男性へと移ってゆくこととなる。

一九〇八年に出版された『現代演劇の革命』では、『微笑みを売る女』と比較して当時の日本物から「新しさによる最高の魔法はなくなってしまった」と述べられているが、これはフランスの演劇人が、「日本」を表象する際に物質的な表現に頼らなくなったことと関係があるのではないだろうか。『微笑みを売る女』はまさに、「幻想」から「真実」へと日本的な要素が移される過程にある作品だ。「日本という魔法」はメロドラマという大衆的な劇形式の中で絶頂に達した。その魔法の強さゆえ、ポール・ポレルによってなされた革新に観客は気づくことができなかった

のだろう。

注

(1) 本論文では *La Marchande de sourires* を『微笑みを売る女』と訳す。この作品は長年『微笑み売り』と称されてきたが、吉田順子が『詩のジャポニスム、ジュディット・ゴーチエの自然と人間』(二〇一二)で『微笑みを売る女商人』とした。吉田が『marchande』の女性形を明確にした点を採用しつつ、「売る」と「女商人」が重言であること、タイトルロールが商人ではないことから『微笑みを売る女』とした。

(2) GAUTIER, Judith, "Japonaises du Japon et japonaises de Paris," *Femina*, le 16 janvier, 1907, p. 35.

(3) 『現代演劇の革命』ではジュディット・ゴーチエ以外に日本物を執筆した人物として紹介される劇作家は見当たらない。彼女が執筆した日本を題材とする戯曲は『微笑みを売る女』のほか、一九〇七年にヴォードヴィル座で上演された『愛の姫たち』がある。この作品の報道はオペラ『蝶々夫人』のバリ初演(一九〇六)を上回る大々的なものであったが、作品の評価は当時から高くはなかった。

(4) SÉCHÉ, Alphonse et BERTAUD, Jules, *L'Evolution du théâtre contemporain*, Paris, Société DV mercure de France, 1908, p. 285-286.

(5) ジュディット・ゴーチエに関する主な先行研究に、Joanna RICHARDSON 『Judith Gautier, a Biography』Quarret Books

(一九八六) Bertina KNAPP 『Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)』Harmattan (二〇〇〇)、『吉川順子『詩のジャポニスム：ジュディット・ゴーチエの自然と人間』京都大学学術出版会(二〇一二)などが挙げられる。

(6) フランス演劇における、日本の要素の使用はレオン・ド・ロニーの『緑龍の尼寺』が初例であるとされているが、『日本の品』が登場するという点においては一八五八年初演の『日本のコガネムシ』や一八六六年初演の『日本の百合』などがある。

(7) 十九世紀から二十世紀初頭にかけてフランス演劇を軸に上演されたの日本物のうち、初演年と劇場が解明されているのは次の通り。

1858 *Le Hameçon du Japon* de Lauzanne et Duvert (le 27 mars 1858, Palais-Royal)

1866 *Le Lis du Japon* de George Sand (le 14 août 1866, Vaudeville)

1871 *Le Couvent du dragon vert* de Léon de Rosny (le 22 décembre 1871, Athénée)

1872 *La Princesse jaune* de Charles Camille Saint-Saëns (le 12 juin 1872, Opéra-Comique)

1876 *La Belle Sainara* d'Aristide Hignard (le 15 mai 1876, Odéon)

1876 *Le Kosiki* de Busnach et Liorat (le 18 octobre 1876, Renaissance)

1879 *Yedda* d'Olivier Metra (le 17 janvier 1879, Opéra)

1879 *Yamato* de G. Bertrand (le 23 février 1879, Théâtre de

la Gaîté)

1883 *Ma camarade* d' Henri Meilhac et Meilhac Gille (le 9 octobre 1883, Palais-Royal)

1888 *La Marche de sourires* de Judith Gautier (le 21 avril 1888, Odéon)

1890 *Le Rêve* de Joseph Hansen (le 9 juin 1890, Opéra)

1892 *Me-Na-Ka* de Paul Ferrier (le 2 mai 1892, Théâtre Nouveautés)

1892 *Miss Robinson* de Louis Varney (le 17 juillet 1892, Théâtre des Folies dramatiques)

1893 *Papa Chrysanthème* de Laurent Grillet (le 4 novembre 1892, Théâtre Nouveau-Cirque)

1893 *Madame Chrysanthème* d' André Messager (le 21 janvier 1893, Théâtre de la Renaissance)

1896 *Les Yeux clos* de Michel Carée (le 26 novembre 1896, Odéon)

1898 *La Geisha* d' Owen Hall (le 8 mars 1898, Théâtre de l'Athénée)

1903 *Au Japon* de Louis Ganne (le 9 mai 1903, Olympia)

1906 *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini (le 28 décembre 1906, Opéra-Comique)

1907 *Les Princesses d'amour* de Judith Gautier (le 24 janvier 1907, Théâtre du Vaudeville)

1912 *L'Honneur japonais* de Paul Anthème (le 17 avril 1912, Odéon)

- (00) GAUTIER, Judith, *La Marchande de sourires: pièce japonaise, en 5 actes et 2 parties*. Paris, G. Charpentier. 1888.
- (01) AOKI Hiroko, *Le Japon à travers le théâtre en France (1860-1930)*. Université Paris Nanterre, 1993.
- (02) DUCREY, Guy, "Le Japonisme au théâtre", *Chœur Edmond et Jules de Goncourt*, n. 18, 2011.
- (11) 嵯峨蘭十' 『藝叢』 十卷、ヤキリキト、藝叢のふたつ、藝叢の＜田本大樹＞』 嵯峨' NHK 放送 1101 年。
- (12) 嵯峨蘭十' p. 130°
- (13) Ibid, p. 128-129.
- (14) Ibid, p. 166.
- (15) AOKI, p. 130-133.
- (16) DUCREY, p. 128.
- (17) Ibid, p. 131.
- (18) Ibid.
- (19) ROOTERING Marie-Pierre, "L'Odéon de tous les possibles", *L'Odéon, un théâtre dans l'Histoire*, sous la direction de BAECQUE Antoine de, Pils, Gallimard, 2010, p. 110-113.
- (20) FELICI, Roberta de, "Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 5, 2001, p. 1399-1422.
- (21) GONCOURT, Edmond de, *Germine Lacerteux : pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier. 1888.

は役者に無言を語つてゐる。

- (10) GAUTIER, 1888, p. 60.
- (11) Ibid., p. 20-22.
- (12) トマンノー, p. 154-164°
- (13) ソラ・エミール「演劇における自然主義」佐藤正年訳、『ソラ・ヤンクシモン』第一巻、二〇〇才、p. 25-74°
- (14) Ibid., p. 41-42.
- (15) モンナン・テリール, p. 428°
- (16) GAUTIER, 1888, p. 102-103.
- (17) Ibid., p. 106.
- (18) Ibid., p. 107.
- (19) Ibid., p. 108.
- (20) ニーロ・マントワース・アンドレ「演出についてのおしゃべり」横山義志訳、『ヨーロッパ世紀末転換期演劇論』、二〇一〇-二〇一一年号、p. 22°
- (21) 中筋朋「フランス演劇にみるボディワークの萌芽―「演技」から「表現」へ―京都」世界思想社、二〇一五°
- (22) SAVINGY M., *L'Illustration*.
- (23) CHAPERON Philippe, [La marchande de sourires : maquette construction] Paris, BnF, 1888.
- (24) ムトナー、p. 12-13°
- (25) MESSAGER, André, *Madame Chrysanthème, comédie lyrique en 4 actes, prologue et 1 épilogue, d'après Pierre Loti, poème de Georges Hartmann et André Alexandre*, Paris, Choudens, 1893.
- (26) RÉGAMEY Félix, *Le Cahier rose de Mme Chrysanthème*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894.
- (27) SÉCHÉ, p. 286.